

第三十三章 表演艺术史上的碎片：波洛克和纳穆斯通过玻璃，模糊不清

佩吉·费伦文/周靖波译

《当代叙事学研究指南》，北京大学出版社, 2007 年

—

米歇尔·福柯的著作已经阐明，人类思想和行动的某些形式是在话语和事件相遇时“发明的”^{1[①]}。依照这种观点，我们可以说，表演是在二十世纪才发明的。尽管人类、动物、和机器在此之前就有了表演，但是将成套的行动作为表演来理解的具体框架，却只是出现在二十世纪。表演的历史与二十世纪更大的历史深深地交织在一起，它萌芽于世纪之交的欧洲和俄国先锋派实验，二次大战后——特别是在日本和奥地利开出了满树繁花。而在新世纪开始的时候，表演又作为一个术语出现，其含义已经远远超出了美学或技术的领域，而包括了政治学、哲学、经济学等各个学科的价值评估。^{2[②]}随着表演作为观念的和实践的日益扩展，对其历史的重述就更有可能会支离破碎。即使我们将关注的焦点仅限于美学领域，也可以发现关于表演艺术的历史有三种互相竞争的叙述方法，每种方法在表演艺术的起点、表演艺术史上的重大事件、表演艺术的前景展望等方面都有不同的描述。这三种叙事是：

1. 表演艺术是从戏剧史中诞生的，原初形态可作为现实主义的对位 (counterpoint)。

1[①] M. Foucault, *The History of Sexuality, Volume 1: An Introduction*. New York: Random House, 1978.

2[②] J. McKenzie, *Perform - Or Else!* New York and London: Routledge, 2000.

2. 表演艺术是从绘画史中诞生的，它的力量和焦点来自于“行动绘画”。
3. 表演艺术代表了对得到过萨满师和其他信仰疗法术的术师们最深入的探究的身体的再度探索。^{3[③]}

对表演艺术史的这三种叙述都对我们有帮助。但由于它们倾向于将表演解释为某类附加在它们的主要兴趣（戏剧、绘画或人类学/治疗术/精神疗法）之上的“附属品”，所以，就严重地忽视了表演本身在知识上和美学上的成就（和失败）。再者，由于这三种解释都采取了叙事的方式，它们常常掩盖了最重要的表演艺术形式在深层上从来就是抵制叙事的这一事实。所以，综合性的表演历史就必须解释这一广泛存在的反叙事姿态，而又不让自身的叙事形式构成阻碍。

毫无疑问，许多表演都是讲故事，其情节也/或取自宗教或神话叙事。尽管如此，表演艺术却只能以现在时态发生。表演存在于它的展现的弧度内；虽然有时这个弧度的结构也是叙事的，但表演的本体特征却只存在于它的稍纵即逝的本质中^{4[④]}。如果我们应用多丽丝·科恩（Dorris Cohn）关于典型的叙事结构中的历时性的原理——“现在发生，以后讲述”^{5[⑤]}——我们就会发现，表

^{3[③]} T. McEvilley, “Stages of Energy: Performance Art Ground Zero?” In M. Abranović, *Artist Body, Performances 1969-1998* (pp. 14-25) Milan, Italy: Charta.

^{4[④]} P. Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*. New York and London: Routledge, 1993, p. 199.

^{5[⑤]} D. Cohn, *The Distinction of Fiction*. Baltimore, MD: Johns Hopkins Press, 1999, P. 96.

演发生于现在，而叙事史对它的描述则在后来。由于只能在现在时态中呈现，所以表演艺术只能扮演、而不能讲述它的意义。6[⑥]

J. L. 奥斯丁 (J. L. Austin) 7[⑦]在谈到语言的施为性质的时候，强调了施为性言语行为的现在时态。他认为，施为性言语行为使得某事发生在言说当中——“我保证”、“我担心”、“我打赌”——奥斯丁注意到，如果施为性言语行为采取将来时态或过去时态，就变成了述事话语，失去了作为行动的力量。奥斯丁的观点使我们看清了，要创造表演艺术的叙事史，这一任务从本质上说就是具有悖论性的。正是因为采取了叙事的形式，这部历史才很可能会丧失它企图把握的这门艺术的施为力量。那么，一部试图在讲述过程中始终把握这股力量的历史究竟应该是怎样的呢？或者稍微换一个角度问，若要创造一个对表演艺术史的施为性描述，需要怎么做呢？杰克逊·波洛克 (Jackson Pollock) 的行动绘画及其引发的叙事使得我们可以在同一空间看到对表演艺术

6[⑥] 感谢吉姆·费伦 (Jim Phelan) 对我的论文的这一部分所给予的帮助和指导。苏珊娜·弗莱希曼 (Suzanne Fleischman) 主张，适合于叙事的时态是过去时；她声称，使用现在时态会使得话语类似于抒情诗或戏剧 (S. Fleischman, *Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction*. Austin: University of Texas Press, 1990)。波洛克的绘画结合了两者的要素；若说波洛克创造了“抒情戏剧”，这与事实倒是相去不远。参见 J. Phelan, “Present Tense Narration: Mimesis, the Narrative norm, and Positioning the Reader in Waiting for the Barbarians.” In J. Phelan and P. Rabinowitz (eds.), *Understanding Narrative* (pp. 222-45). Columbus: Ohio State University Press, 1994.

7[⑦] J. L. Austin, *How To Do Things With Words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.

史的三种描述。它标志着表演起源于绘画这一主张的开端。^{8[⑧]}波洛克的绘画还在汉斯·纳穆斯（Hans Namuth）1950年拍摄的照片中起到了一种戏剧型视觉剧场的作用，这些照片否定了对于人像摄影至关重要的心理现实主义，而热衷于表现行动中的男人。不仅如此，正如纳穆斯所记录的，波洛克的绘画也可以被视为仪式性的、萨满式的表演，很容易使人联想到美洲土著居民的沙画^{9[⑨]}。波洛克的绘画和纳穆斯的摄影相互协力，将关于表演艺术史的三种相互竞争的叙事的主要内容都高密度地浓缩在一起了。

行动绘画，诸如伊夫·克莱恩的“活画笔”（living painting brush）和波洛克的喷画（poured paintings），都是表演艺术史上极其重要的时刻。在这些作品中，最后的产品，作为创作对象的绘画，比起创作活动来，显得并不重要。当波洛克的手飞过画布用滴法作画时，其手的弧度，如同克莱恩的模特用泼了颜料的躯干用力压在准备好的画布的表面上一样，将视觉艺术中的重点从完成后的艺术对象的质量转移到了创作活动中的复杂的戏剧。结果，艺术品制作的兴趣从对象转向了它的制作者，又因为制作者的活动转瞬即逝，就更进一步转向了它的制作者的凝固的图像。因而，作为这一以表演为中心的画家观和绘画观，摄影就起到了一个很复杂的作用。

^{8[⑧]} 见 P. Schimmel, *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1998 和 A. Jones, *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998。

^{9[⑨]} C. M. Soussloff, “Jackson Pollock’s Post-Ritual Performance: Memories Arrested in Space.” *TDR: A Journal of Performance Studies* 48 (1, T 181): 60-78, 2004.

当摄影术于十九世纪开始普及时，它似乎代表了摹仿愿望之成功实现，这种愿望曾在过去的漫长历史中激发了绘画。摄影术可以精确记录物体的细微末节，这似乎预告了绘画的死亡。^{10[10]}但是摄影术并没有如某些十九世纪的评论家所预言的那样摧毁绘画，而是将它向前推进了一步。绘画终于摆脱了“逼真”的使命，可以用自己的形式探讨其他的可能性。从分析立体主义到抽象表现主义，随着摄影的日益普及，绘画也变得越来越生机勃勃了。

瓦尔特·本雅明首次注意到，摄影术使得所有视觉艺术都照片化了：“任何人都会发现，通过照片欣赏一件美术作品以及雕刻或建筑作品等等，要比看实物容易把握得多。”^{11[11]}但是这种“容易”常常会从根本上扭曲绘画、雕刻和建筑。摄影的平面矩形框架无法再现的艺术，可能会实实在在地“看不见”。在讨论早期摄影史时，本雅明着重提到了人像摄影需要经过长时间曝光：“这个过程使模特儿并非活出了瞬间之外，而是活进了瞬间之中：通过长时间曝光，他们事实上长成了影像”。^{12[12]}这一长成影像的动作，将现场的运动压缩成固定的摄影光线的平面的过程，就在视觉艺术的历史上引入了一种新的表演模式。摄影术展示了指定要增强摄影艺术本身的表演的一个侧面。这个

^{10[10]} 关于这个主题的文章数量可谓汗牛充栋。塔希滕伯格（A. Trachtenberg）编辑的 *Classic Essays on Photography*. New Haven, CT: Leete's Island Books, 1980 将十九世纪末和二十世纪初最重要的论文去粗取精，尽数收集。

^{11[11]} W. Benjamin, “A Short History of Photography.” In Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography* (pp. 199-216). New Haven, CT: Leete's Island Books, (1931) 1980, p. 212.

^{12[12]} W. Benjamin, “A Short History of Photography.” In Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography* (pp. 199-216). New Haven, CT: Leete's Island Books, (1931) 1980, p. 204. 着重号为原文所有。

曝光过程反过来又改变了绘画与表演的关系。在波洛克和纳穆斯的相遇中处于核心地位的事件是，由于绘画和照相的混合，出现了一个身份不清的事物。这个事物同时具有光学特征和本体特征，它阻碍了行动绘画的观念和实践中一些最基本的潜在可能性。尽管纳穆斯的摄影打着文献记录的幌子，其实它本身就被设计成一种表演艺术。大多数拍照的视点都是强调人物形象处于整个场地的中心：四面的墙和地板都涂满了颜料。不仅如此，摄影空间还将波洛克的工作场地变为平面，并几乎吸入了他的形象。^{13[13]}两位艺术家在工作中都尊重对方的艺术和行动。这种尊重的动机可能是欲望、尊敬，也可能是取得商业成功和/或青史留名的远大抱负。但不管动机何在，他们相遇的故事都成了关于行动绘画的叙事中的主要核心，五十年来一直如此。

I

在《失灵：表演与对象之间，1949-79》（*Out of Action: Between Performance and the Object 1949-79*）^{14[14]}这本极有价值的作品目录的引言中，保罗·西美尔（Paul Schimmel）声称，杰克逊·波洛克乃四位表演艺术之父之一（吊诡的是，在真实生活中，父性虽然总是不被承认，但在历史写作中却找不到一个母亲，父亲倒比比皆是）。西美尔希望他的读者重新访问将波洛克命

^{13[13]} 关于纳穆斯摄影作品的更充分的讨论，参见 J. Clay, “Hans Namuth: Art Critic.” *Macula* 2: 24-5, 1977 和 R. Krauss, “Reading Photographs as Texts.” In B. Rose (ed.), *Pollock Painting* (n. p.). New York: Agrinde Publications.

^{14[14]} P. Schimmel, *Out of Action: Between Performance and the Object 1949-79*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1998.

名为表演者的原始场景——哈罗德·罗森伯格（Harold Rosenberg）1952 年的论文《美国的行动画家》。罗森伯格的著名观点是，“在某些时候，画布在一个又一个[北]美洲画家看来更像是一个表演场地——而不是一个重新创造、重新设计、分析或‘表现’一个实际的或想象的物体的空间。将要走进画布的不是一幅画，而是一个事件”。^{15[15]}西美尔承认，罗森伯格的文章“引发了一个”关于波洛克的“神话”，但他还是欣然采用了这篇表演艺术史上的奠基性文章。

罗森伯格在他的文章中从未直接提到波洛克的名字，他也没有分析任何具体作品，更没有提到纳穆斯的作品。但人们都是按照西美尔的方式来理解这篇文章的：“由于总体上过分强调了波洛克的绘画、行动绘画和纽约画派的表演性质，罗森伯格创造了一个对后代艺术家而言比那些绘画本身更加变化多端的神话。他的话，连同纳穆斯的著名的摄影作品，大大强化了将波洛克的贡献片面化的观点”。^{16[16]}“讲述”有关波洛克的绘画的“故事”的系列叙事，无论是文字的还是视觉符号的，都构成了这一片面观的框架。但是放到一起，这些叙事所起的作用却是压制了喷画的反叙事姿态。在注视波洛克的作画方法——他是滴、倾倒还是泼呢？——更确切地说是关注他的艰难生存时，艺术批评和理论就未能正视绘画本身的反叙事姿态的力量。波洛克不像大多数抽象派画家那样只是简单地不描绘形象，而是对破坏有关批评家关于他的作品是“可译解的”这一断言有着特殊的兴趣。“前段时间有一个评论家写道，我画画没有开

^{15[15]} H. Rosenberg, “The American Action Painters.” *Artnews* 51 (8): 22-3, 48-50, 1952, p.22.

^{16[16]} 同^③, p. 19.

始也没有结束。他说这话并不是要恭维我，却取得了恭维的效果，而且恭维得恰到好处”。17^[17]

以倾倒的方式作画是波洛克在 1947 年到 1950 年的作品中所取得的独特成就，它进一步从根本上放弃了形象(figuration)以及传统意义上的对(真实或想象中的)对象进行“复制”的任务，这种画的颜料更浓稠，色彩更丰富；18^[18]似乎每条线都被另一条线所追赶；其中的优秀作品充满了动态的神韵，毫无嘈杂和混乱的感觉；视觉形象被赋予了音乐的质感；色彩丰富，有如交响乐一般。波洛克最优秀的作品在我们看来完全是完全在场的客体。“我作画时没有中心，”波洛克解释道，“但是始终兴趣盎然。”19^[19]波洛克的绘画是彻底开放的，其优秀作品与其说是“完成了”，不如说是“填满了”（或者说是填到位了）。这种敞开的性质在很多地方都类似于现在时态的认识论范畴。波洛克的绘画在一种几乎是迷狂的悬置状态中向我们走来；彻底排斥了完成了的故事所带来的欢乐与伤痛。

17^[17] 转引自 B. Rouch é , “Unframed Space.” *The New Yorker* 26 (24), 5 August:16, 1950, p. 16.

18^[18] 1950 年底，波洛克创作了大幅（8×15 英尺）的米黄色布面黑色画《第三十二号，1950》（*Number 32, 1950*）。在 1951 年和 1952 年，波洛克仍旧几乎是只用黑白两色作画。其中最著名的作品是《回声：第 25 号，1951》

（*Echo: Number 25, 1951*）。黑与白固然都是颜色，但是由于受到摄影学语汇的巨大影响，黑白画有时会被误认为是无色的。

19^[19] 转引自 R. Goodnough, “Pollock Paints a Picture.” *Artnews* 50 (3): 38-41, 60-1, 1951, p. 60.

这样一来，这些画也就排斥了直至二次大战的艺术批评的主要模式^{20[20]}。在战前时期，那些撰写绘画批评的人全身心投入对色彩和线条在画布上的旅行所进行的叙事性阐述。但在 1950 年，出现了波洛克的喷画和纳穆斯对它们的纪录。这种阐释就立刻变得难以让人接受并且明显跑了题。波洛克的绘画和他与纳穆斯的共同作品对绘画和关于绘画的话语发起了明确的挑战。换言之，因为波洛克在画布上追求“包含一切的绘画”，他含蓄地要求他的观众找到一条既不依赖透视法又不依赖叙事连贯性的进入绘画的通道。他在要求着某种的东西，这种东西过去是，现在仍然是极其激进的——但在他的邀请被人接受之前，就由于他与纳穆斯的相遇而被置换了，从此之后，照片和胶片变成了入口的通道。

引起上述现象的原因是多方面的，但其中必定包括摄影与写作之间的亲密关系以及抽象派绘画与批评界之间的龃龉。波洛克的代表作由于占有了活生生的现在而抵制了叙事中的过去时态和将来时态。这样，去检验进一步的置换——将对波洛克绘画的摄影记录转换为书写记录，就大有可为。我要近距离地关注关于行动绘画的写作展现了什么，因为正是在这里，学术领域对这一艺术形式的历史加以了最为断然的再创造。正如罗森伯格所说：“在现代，要形成一个流派，不仅仅需要一个新的绘画意识，还需要对于这个新意识的意识——甚至是对某些特定规则的坚持。流派是实践与术语联动的结果——不同的绘画都

^{20[20]} P. Phelan, “Lessons in Blindness from Samuel Beckett.” *PMLA* 119.5 : 1279-88, 2004.

受同样一些词语的影响” 21[21]。一个流派所要求的东西当中必然包括一套词语和一种表达风格。正如行动绘画创造了一个新的“事件”一样，它也创造了一种对于心存表演意识的批评的需求。罗森伯格懂得，波洛克的绘画需要一种全新的语言和全新的批评路径，但波洛克自己却不能提供这些。一个宽宏大量的读者可能会觉得，罗森伯格未能提及任何画家的名字、未能分析任何具体的作品，乃是为了对行动艺术家拒绝形象（figuration）和叙述的观念表示赞赏；而心存疑虑的读者则会认为，把罗森伯格的论文当作对写作的思索来读要比当作对绘画的思索来读更有趣，的确，他的论文——如巴巴拉所言，与绘画“丝毫无关；他描写的是纳穆斯所拍摄的波洛克” 22[22]。在波洛克的绘画、纳穆斯的摄影以及研究他们的写作之间的省略提供了一个场地，在那里可以书写不同类型的表演史。

和罗森伯格一样，我也想形成一个学派。在努力讲授表演历史达十九年之久的今天，我看到了对这一艺术形式进行全面叙述的价值。但表演艺术在其与编年体纪事、记录片、媒介和政治的关系上，仍有其极不驯服的一面。表演艺术旨在削弱主体与客体、做与叙之间的区分。我不打算用过去时态写出一部关于表演艺术史的非虚构叙事作品，而是要让表演的换形特质激发起一种新的写作，一种使行动得以保持的施为性写作，它的讲述力量存在于不断更新的现在时态的每一次呼吸中。

21[21] H. Rosenberg, “The American Action Painters.” *Artnews* 51 (8): 22-3, 48-50, 1952, p. 22.

22[22] B. Rose, “Namuth’s Photographs and the Pollock Myth.” In B. Rose (ed.) *Pollock Painting* (n.p.). New Yor: Agrinde Publication, 1980.

II

那么，如何找到一种更加接近于我们所要讨论的艺术的语言和抱负的表达模式呢？对表演艺术的施为史而言，叙事是一种必要而非充分的模式。因为如果倾倒绘画是稍纵即逝的行动（譬如挥舞着蘸湿的刷子和打开的广告颜料罐）所留下的迟到的印迹，那么，对它的批评又更是迟了多久呢？既然摄影术——现在则是数码计算机作品（如佩卜·喀迈尔[Pepe Karmel]曾经细致地论证过的，这来自纳穆斯的底片和联络表[contact sheets]^{23[23]}）——可以记录下这些绘画作品是如何产生的，那我们为什么还需要批评呢？唐纳德·贾德（Donald Judd）对由波洛克 1967 年的作品所引起的问题的评价至今仍未过时：“[关于波洛克的]艺术批评，对于它所讨论的作品而言是次一等的工作……我或其他人必须通过艰苦的努力，来思考波洛克的作品，做到让读者能够理解”。^{24[24]}这种“艰苦的努力”曾被许多堂皇的、通常还是机智的藉口所代替，回避了中心问题，这个中心问题就是叙事的问题。波洛克的喷画不仅拒绝讲述故事，它还抵制我们所要讲述关于它们自己的故事。它们是通过只存在于现在时态的方式做到这一点的。在制作喷画时，波洛克事先从不做准备，更不画草图，绘画就是在倾倒颜料、挥舞画笔和与正在出现的风景建立“联系”的行动中完成的。

^{23[23]} P. Karmel, “Pollock at Work: The Films and Photography of Hans Namuth.” In K. Warnedoe with P. Karmel, *Jackson Pollock* (pp. 87-137). New York: The Museum of Modern Art/Harry N. Abrams, 1998.

^{24[24]} 转引自 B. Rose, “Namuth’s Photographs and the Pollock Myth.” In B. Rose (ed.) *Pollock Painting* (n.p.). New Yor: Agrinde Publication, 1980.

但在他与纳穆斯相遇时，波洛克的对于现在时态的热情拥抱却被纳穆斯的透镜框住了。摄影给了我们过去和未来，给了我们过去时态和将来时态，而这是绘画本身以及（从某种意义上讲）画家本人所拒绝的。他们一直允许艺术史家和批评家忽略行动绘画在反叙事上所取得的最高成就。^{25[25]}

摄影术如此彻底地向我们灌输了关于视觉艺术史的意识，以至于我们忘却了在波洛克与纳穆斯相遇事件中受到威胁的究竟是什么。最好的静物摄影是1950年拍摄的，此时波洛克正沉湎于喷画中。在1980年的《为波洛克拍摄》一文中，纳穆斯回顾了他与画家相遇的经历。他写道，当他在东汉普顿（East Hampton）的一个画展上遇见波洛克时，便提议，“如你允许我在你做画的时候为你拍照，这会是个好主意。”波洛克起初很不情愿，但后来又“许诺要为我开始做一幅新画，或是当我在场的时候完成这幅画。”纳穆斯所谓“为我”亦即是说：从这句话开始，这位摄影家就朝着把自己想象为波洛克绘画风格的创始人和灵感来源的方向迈出了明确的一步。在1971年，也就是他的回忆录发表九年之前，纳穆斯在保尔·卡明（Paul Cummings）所作的口述史采访中却绝口不提这次允诺。他只是简单地说，他们安排了见面的时间。在出版的口述史中，当纳穆斯按照约定的时间到达时，波洛克面无表情地说，他刚刚完成了一幅画，根本没有什么可以让纳穆斯拍的。失望之余，纳穆斯问是否至少可以让

^{25[25]} 虽然我把波洛克的绘画说成是反叙事的，但并不意味着在作画的工作中绝对没有故事。我也不愿忽略保留在画布上的行动绘画的短暂行动中的“轨迹”与摄影所抓取的过去的“轨迹”之间的联系。我想说的是，与波洛克绘画的表面的过去的痕迹相比，由摄影所产生的叙事跟批评性写作的关系要协调得多。

他看看画室。波洛克和他的妻子、画家李·克拉斯纳（Lee Krasner）都同意带纳穆斯到他作画的小棚子里去看看。纳穆斯继续说道：

我透过禄来福来(Rolleiflex)反光式照相机的毛玻璃漫无目的地找寻着，并开始拍了几张照片。波洛克注视着他的画。然后，他出人意料地拾起广告颜料罐和画笔，开始在画布周围走动。他似乎突然意识到这幅画尚未完成。他的动作开始时较慢，后来逐渐变快，越来越像是在跳舞；他把黑的、白的、以及铁锈色的颜料猛力掷向画布。我拍摄的过程持续的时间也同他作画的时间一样长，可能是半个小时。在这段时间里，波洛克一直未停。一个人保持这样强度的身体运动能达多长时间呢？26^[26]最后他说：“就是它了。” 27^[27]

关于这段回忆，有许多值得提出的问题，但现在我只想集中在这个中心问题上：为什么波洛克认定这幅刚刚宣布已经完成的绘画实际上并未完成呢？开始时，波洛克宣布绘画已经完成，后又决定继续绘制（或者更准确地说：重新绘制或在画上作画），两者之间的干预行动，是纳穆斯的“无目的”的拍摄。纳穆斯记得，就在他开始拍摄之前，“湿画布的表面在太阳光的反射下有些刺眼。屋里静悄悄的，我透过禄来福来反光式照相机的毛玻璃漫无目的地找寻

26^[26] 纳穆斯或许没有意识到，当他从过去时的叙述转向这个问题涉及的永恒的现在的时候，他（或许是无意识地）在对波洛克的绘画的强有力的现在时态做出反应。

27^[27] H. Namuth, “Photographing Pollock - A Memoir.” In B. Rose (ed.), *Pollock Painting* (n.p.): New York: Agrinde Publications, 1980.

着，并开始拍了几张照片。波洛克注视着他的画……”难道说，这些“刺眼的”光线使得波洛克也与他的绘画“失去了联系”？众所周知，波洛克坚持认为，他喜欢与他的绘画的质地保持“联系”，这一点众人皆知。而当他们后来发明了画外音，为他在玻璃上作画的电影配音时，波洛克说，它与绘画的联系找不到了，必须从头开始。

虽然波洛克在地板上作画，但他心里想的还是要把画挂在墙上：所以他关于他的作品最终效果的设想便常常会有改动。这些想法中绝不包含事先决定好的开始和结束。克拉斯纳回忆道：“围绕着画布工作——他把它叫做在‘表演场’工作——的确没有绝对的顶端和底部。他在不同的画之间留下空间，那里不存在绝对的‘边框’，他不是在一个事先已经铺好的画布上作画。[……]他不喜欢署名。因为署名表示一切都结束了。”^{28[28]}署名所编辑和切割的范围要比从这个范围切下来的客体要大。在波洛克第一次遇见纳穆斯时，保证有一个结束的困难是明摆着的。波洛克在“刺眼的反光”（这是从纳穆斯的透镜上的磨细玻璃折射出来的光线）中，先是失去了与他的绘画的联系，继而又恢复了这一联系。

波洛克将纳穆斯视为一个视而不见的目击者，而这个失败促使波洛克去重新作画和/或继续作画。这种在画布当中的继续/重复将已经完成的绘画转变成了一幅“新”画作。这一转换的优点是使纳穆斯重新回到了作为波洛克的新画作的创始人的位置上。但它的作用也模糊了一个更加令人吃惊的事实：作为已经完成的作品，这幅画的状态是如此地不确定绘画已经被完成的状态只是临时

^{28[28]} L. Krasner, “An Interview with Lee Krasner Pollock by B. H. Friedman.” In B. Rose (ed.) *Pollock Painting* (n.p.). New York: Agrinde Publications, 1980.

性的。波洛克决定将这幅他宣布已经完成了的绘画再画一遍，其前提是打破传统上所理解的绘画是什么以及绘画做什么的观念。通常所理解的“行动绘画”成功地展示了这样一个事实：绘画是一个行动；过去（至少在波洛克的事例中）被忽略的是这样一个事实：一个行动并没有清晰可辨的开端、中部和结尾。它就像波洛克要通过增加作为动词的绘画（painting）的可能性来使作为名词的绘画（painting）显得更有生气。波洛克将行动恰恰带到了仍然可辨识的画作的边上，他自己有时也无法认清他的努力是否仍应视作绘画。克拉斯纳回忆道：“杰克逊经历了极度的不安和自信。[……]在一幅很好的画前[……]他问我：‘这是一幅画吗？’他不是问这幅画好不好，而是问这是不是一幅画！”

29[29]

对波洛克而言，的确不存在什么“已经完成的”画这种东西——而只有“已满的”画布。由行动绘画所开创的永恒“开放”的绘画的激进的理念在艺术史研究中仍是一个受压制的话题。30[30]这一受压制现象部分是由于文献记录的不一致造成的。例如，在喀迈尔为 1998 年的目录所写的文章中，他将鲁本·喀迪什（Rouben Kadish）拍摄的波洛克在纽约第八大街的公寓里站在自己的画作《秘密的守护者》（*Guardians of the Secret*, 1943）前的照片也收了进

29[29] L. Krasner, “An Interview with Lee Krasner Pollock by B. H. Friedman.” In B. Rose (ed.) *Pollock Painting* (n.p.). New York: Agrinde Publications, 1980. 着重号为原文所有。

30[30] 应该指出，我眼中行动绘画的激进之处与罗森伯格所想的显然是两回事。我所看到的对罗森伯格的作品的最的最好的讨论是 F. Orton 的 “Action, Revolution and Painting.” In F. Frascina (ed.), *Pollock and After: The Critical Debate* (pp. 261087). New York: Routledge, 2nd edn. 2000。

来。^{31[31]}但这幅画与历史学家在看到标题时所想的显然不一样。一幅画却有两个版本，两个似乎都是完成品，都挂在墙上，每幅画的两种摄影文献都证明，处于现代主义和资本主义经济的中心地位的“原作”(original)观念是虚妄的，不实的。^{32[32]}在这里，摄影的纪录似乎是太丰富了，它包含了绘画作品的多种版本，而这些版本看上去都似乎是完成了的，这就玷污了文献记录的纯净。波洛克的作品所开启的是同一作品的不断变更的版本文献的可能性，这些版本就是在走向完成的行动过程中的不同时刻出现的“暂停”。许许多多的这类暂停都被照相机记录下来（波洛克甚至让档案变得更加难以稳定不变，因为他变换了他的许多作品的标题。）波洛克长期以来对数字的迷恋——既在他早期作品的表面，也作为他的喷画的标题——或许为表达他的绘画是对唯一性的抵抗的思想提供了一种恰当的方式。克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）被认为是最有影响的波洛克评论家，他发现到处的绘画都是“同一的或类似的因素以不同的方式编织在一起”，这些因素在画布上的重复，没有“开端、中部和结尾”^{33[33]}，这似乎是把绘画与表演的某个特征联系起来了，而这一点是过去人们在理解行动绘画时很少意识到的。从这一点出发，我们可以发现波洛克绘

^{31[31]} P. Karmel, “Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth.” In K. Varnedoe with P. Karmel, *Jackson Pollock* (pp. 87-137). New York: The Museum of Modern Art/Harry N. Abrams, 1998, pp. 127-9.

^{32[32]} R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA and London: The MIT Press, 1985.

^{33[33]} C. Greenberg, “The Crisis of the Easel Picture.” *Partisan Review*, 15 (April): 481-4, 1948, p. 482. (Also reprinted in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Volume. 2: Arrogant Purpose, 1945-49* (pp. 222-4), ed. J. O’ Brian. Chicago: University of Chicago Press, 1986.)

画的最激进的特征。同一绘画的多种版本与同一节目、同一剧目的多次演出很相像。波洛克既是动词又是名词的绘画的重复和循环性质，使他得以创作出表演型绘画，但叙事艺术史（在一切方面）所关注的则是采用行动性英雄的目的论的母情节和独一无二的伟大作品，而这些绘画有可能在这种艺术史的透镜中消失不见。

波洛克所理解的绘画的现在时性质被那些迫切追求确定无疑的结局的安慰的艺术史家们遗忘了。这便在波洛克的喷画的结束点以及他的生命的结束点上施加了巨大的压力。在纳穆斯提升性质的照片和回忆录中，这一结局被写入或被吸入某种“纯粹的”文献记录。在这个记录中，纳穆斯显得无所不能：他激发了画家在他宣称已经完成了的作品上重新作画的灵感，更加重要的是，他努力用胶卷记录了画家在玻璃上的工作，以此来捕获波洛克的方法，这使得波洛克开戒畅饮。^{34[34]}就在完成拍摄的那天夜里，波洛克在戒酒两年之后又一次喝醉了。艺术史家、传记作家以及好莱坞电影圈都一致认为：波洛克为纳穆斯的摄影机所作的表演终止了他最伟大的作品，甚至也可能终止了他自己。

的确有可能。但也许毕竟这一次我们还可以从这个确信的巨大压力下解脱出来。对罗森伯格而言，喷画就是戏剧性的对话。“每一个喷洒动作（stroke）都必须是一个决定，而这个决定又引发了新的问题。从它的性质上看，行动绘画是在充满着困境的媒介中的绘画”^{35[35]}。我相信，困境主要不是来自画布，

^{34[34]} 完成后的玻璃画作品《第二十九号，1950》（*Number 29, 1950*），现藏渥太华加拿大国家美术馆。

^{35[35]} H. Rosenberg, “The Ameican Action Painters.” *Artnews* 51 (8): 1952, pp. 48-9.

而是来自它们所提出的如何讨论它们的问题。我前面提到的波洛克的绘画中几乎是迷狂的悬置自然可以被视作“困境”。但绘画也可以被视作抒情的一连串庆典。穿过波洛克的画布的动作是密集的，但它同时也是高贵的、迷人的、完全现在时的。许多人在画中所看到的愤怒和感情上的骚动也可以是通过波洛克的结尾（他的死亡，一种存在于自杀、他杀或意外事故的叙事悬疑中的死亡）的透镜对它们进行阅读的结果。但在转向那个事件之前，让我们在纳穆斯所叙述的画家与摄影家由多种因素决定的相遇问题上暂时停留一会儿。

从纳穆斯对那个偏僻棚子里发生的事加以的叙事中，我们了解得更多的是纳穆斯，而不是波洛克。只有当光线通过纳穆斯的散文的透镜射进来时，画家才能是一个被照亮了的移动的轮廓。在纳穆斯的回忆录中这三句话之间的空白处，行动绘画的“行动”诞生了：“我透过禄来福来反光式照相机的毛玻璃漫无目的地找寻着，并开始拍了几张照片。波洛克注视着他的画。然后，他出人意料地拾起广告颜料罐和画笔，开始在画布周围走动。”这些穿过《一，三十一号，1950》（*One, Number 31, 1950*，约 10×16 英尺）的巨幅画面的姿势动作经纳穆斯记录下来，就成了行动绘画的词汇和话语。纳穆斯关于这次会面的第一次公开的评论——“这是一部伟大的戏剧”——用明确的语言强调了他所拍摄的照片的重要性。“颜料击中画布时闪出的爆炸的光芒；舞蹈似的动作；尚不知道下一步将击中何处时露出的痛苦眼神；紧张，随后又是一次爆炸”^{36[36]}。将两个人都维系在舞蹈上的正是这些“痛苦眼神”，在两个人对视的

^{36[36]} H. Namuth, “Jackson Pollock. “Portfolio: The Annual of the Graphic Arts 3, n. p. 1951P. Karmel Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans

眼中，对方都是伟大的艺术家，同时也希望被对方当作伟大的艺术家。但不久他们就发现了一个冲突。一个人是“通过”玻璃的透镜来看，而另一个人却是“注视”着画布。假定画布本身可以发挥玻璃的功能？波洛克一度曾经试验在他的画作的表面上制作一些剪下的图样，目的是更新传统的形象与背景的关系。例如，在《网之外：第七号》（*Out of the Web: Number 7, 1949*）中，剪下的图样露出了画布下面的棕色纤维板。由于溅上了颜料的斑点，这些剪下的形状就使得画布表面的纷乱统一起来了，甚至当它们颠覆了在叙事性绘画里处于中心地位的形象与背景疆界时，也是如此。

纳穆斯迫不及待地要对波洛克的创造性完全彻底地看个究竟，他不久就要了一个更加灵巧的摄影机来记录画家的行动。喀迈尔仔细分析了纳穆斯用电影摄影机拍摄的黑白胶片³⁷^[37]³⁸^[38]。我在此想集中分析他的第二次努力，以令人惊奇的玻璃画为结束的彩色电影。纳穆斯对黑白电影并不满意。

我不久就发现，电影和短篇小说相类似，都需要开端、中部和结尾。只表现一个画家在作画是远远不够的。我要的更多[……]我要展示画家是如何

Namuth.” In K. Varnedoe with P. Karmel, *Jackson Pollock* (pp. 87-137). New York: The Museum of Modern Art/Harry N. Abrams, 1998, pp. 106-11.

37^[37] 1951P. Karmel *Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth.*” In K. Varnedoe with P. Karmel, *Jackson Pollock* (pp. 87-137). New York: The Museum of Modern Art/Harry N. Abrams, 1998, pp. 106-11.

38^[38] C.M. Soussloff 在 “Jackson Pollock’s Post-Ritual Performance: Memories Arrested in Space.” *TDR: A Journal of Performance Studies* 48 (1, T181): 60-78 中对纳穆斯的黑白影片发表了明显不同于 Karmel 的精彩观点。

工作的，要看到他的整个形象如何变成了画布的一部分，出现在了画布中间，甚至可以说——出现在观众面前——通过作品本身。^{39[39]}

纳穆斯不满足于从外部记录，而是要与波洛克一道进入绘画。（在 1947-48 年冬天，波洛克自己就说道：“当我在作画时，我并不意识到我在干什么。”）他们决定，要达到上述目的，最好的办法就是让波洛克在玻璃上作画。

也许，如果我们聚焦于玻璃对波洛克和纳穆斯的诱惑，我们就能顺利进入他们共同制造的变形影片中画家与摄影家的相遇戏剧。因为在静止的照片中，波洛克看上去是似乎客观的纪录片所追求的对象，电影的陌生的主观镜头使得这种幻想的客观性不可能维持下去了。^{40[40]}从波洛克在其上作画的架好的玻璃底下拍摄，纳穆斯似乎拥有了叙事电影传统的镜头和反打镜头的结构。在这个传统中，自然要期待出现主人公的主观镜头。但由于电影拍摄时实际的建筑安排，纳穆斯没有使用这种镜头。他躺在地上，把自己放在画布的位置上，好像波洛克正在地上作画。镜头朝上，穿过玻璃，而玻璃则悬置在俩人中间，纳穆斯抓住了波洛克凝视画布的眼神，但不能表现他看见的是什麼。纳穆斯的电影只是要记录他自己对波洛克的凝视，但他的电影却无意之中暗示，除了颜料之外，玻璃里还有什么东西将他与波洛克隔离开来。摄影机的焦点移出了作画的玻璃之外，将波洛克头顶上的蓝天也收了进来。随着拍摄继续进行，天空耀

^{39[39]} H. Namuth, “Photographing Pollock - A Memoir.” In B. Rose (ed.), *Pollock Painting* (n.p.): New York: Agrinde Publications, 1980.

^{40[40]} 克劳斯 (R. Krauss) 在 “Reading Photographs as Texts.” In B. Rose (ed.), *Pollock Painting* (n.p.). New York: Agrinde Publications, 1980 中解构了这个明显的客观性。

眼的蓝色消失了，变成了玻璃画本身的颜色。波洛克变成了纳穆斯的透镜范围内的形象，甚至当画家试图避免他自己的作品中的具象性所带有的叙事魅力的时候。

当两个人都在玻璃画布、玻璃透镜的两边表演时，会发生什么？如果说波洛克在“跳舞”，那么纳穆斯必然也就是舞伴。两种媒介。两个人。棒极了，不是吗？

III

“杰克逊·波洛克与玻璃的诱惑的故事，”这正是我愿意读、愿意写、愿意知道的。它得是玻璃。裂了的。折射过来的。依然具有诱惑力。

它得是玻璃。对象关系：我但愿波洛克在探索他的无意识时走向的不是荣格的无意识而是韦尼克特（Winnicottian）的无意识。玻璃包含着光线。它是有重量的。它可以为你在酒精之海提供支撑。它可以在颜料不干的时候挂住颜料。它可以为颜色分层，这样你就可以将着重点写出来——加上着重号，就像作家用斜体字一样。玻璃对一面（好）镜子而言，是必须的，但是如果你碰碎了玻璃，没有人会在意，除非你把它放进你的皮肤。但如果你让它在颜料的海洋中睡觉，如果你在它的地面的透镜前跳舞，你会感觉很惬意。对吧？

一块好的玻璃应该会有另一块好玻璃。在玻璃上作画和观看纳穆斯用玻璃镜头来捕获自己，波洛克似乎重新燃起了对另一面玻璃的欲望。“我看见他在那边，面前还有两大杯满至杯口的波旁威士忌酒。我提出抗议，但他已经把那

杯酒干了，这是他两年来第一次喝酒。不久之后他又喝了第二杯。”^{41[41]}画结束了，于是，也许，为什么画家不一道结束呢？为什么不让该死的舞蹈、电影、开始与终止，把同样的动作一遍又一遍反复拍摄等等这一切都彻底结束呢？在这个拍摄过程中缺乏独立性的不是摄影机，而是艺术家，他被要求重复他的进入画框、进入玻璃画布的动作，一遍又一遍。“你可以再做一遍吗？再来一遍，但这一次，我们在玻璃上做？”

它得是玻璃。要结束它，最终也得走进玻璃，通过玻璃绘画。“我就是绘画”，绘画切割。当光的斑点使人目眩，斑斑点点的光线划开了皮肤。玻璃呼叫，切割；拍摄，反射。最后纳穆斯说影片结束了。他们走入镜头，波洛克倒了两杯波旁威士忌。李·克拉斯纳已经安排好了晚宴。十个客人。波洛克已经装入了暗盒：纳穆斯的电影已经用光和色把他的姿态保留下来了，他的动作，如同他的绘画，不再是稍纵即逝的了。的确，他的动作变成了开启有关他的绘画的话语的通道。

现在，波洛克成了绘画里的形象，他的动作就是制造绘画的事件，但这却不再是他的画了。玻璃有利亦有弊。十个客人围坐桌旁。在给他上菜。不同的回忆录记录了这次的食谱，这个日子。^{42[42]}有些客人一致认为，纳穆斯和波洛克互相指责对方是“赝品制造者”。拙劣的表演者。骗子。创造和记录判若云泥。待到波洛克发现这一点，为时已晚。在他进入暗盒之后，在几杯波旁威

41[41] H. Namuth, *Photographing Pollock - A Memoir.* In B. Rose (ed.), *Pollock Painting* (n.p.): New York: Agrinde Publications, 1980.

42[42] J. Potter, *To a Violet Grave: An Oral Biography of Jackson Pollock.* New York: G.P. Putnam's Sons, 1985, pp. 129-30.

士忌割穿他的喉咙之后，在两年戒酒之后。波洛克不喜欢输。他掀翻了桌子。所有的玻璃餐具都碎了。内战爆发。李·克拉斯纳说，晚宴在另一间屋子继续举行。即使到现在，晚宴也没有结束。

后来，艺术史家们说他与纳穆斯的摄影机魔鬼签订了一个浮士德式的卖身契。纳穆斯的联络表，大约总共五百张画儿，引得他失去了与他的绘画的联系。我觉得没那么简单；大多数卖身契都没这么简单。画布是玻璃。他把它遗忘在外边了。长岛上一个地方的某种窗户。但是内室在哪儿？这个岛四面环水。波洛克已经画完了《莫比·蒂克》（*Moby Dick*, 1943）：蓝色的底子带有“连城”游戏（tic-tac-toe）的刻痕，一艘乱七八糟的船。什么能抓住鲸的白色？谁是变成蓝色的游戏的船长？

他们说，在纳穆斯拍完电影后，波洛克跟过去就完全两样了。喝完第一杯后，他又接着喝。他迷失了方向。在一天晚上，他又喝多了。身体里储存了太多的酒精。开车回家时，拐弯过快。车上还有一名年轻的画家露丝·齐格曼（Ruth Kigman），她跟他有私情；还有露丝的朋友艾迪斯·梅茨格（Edith Metzger）。两个女人吓得大叫，让波洛克开慢些；但他正在倾听轮胎的尖叫和风声，然后他开下了路基，前挡风玻璃被掀掉，他撞到了树上。波洛克和梅茨格当场死亡；齐格曼经过长时间治疗才康复。格林伯格，画家活着时为建立波洛克的声望做出过最多贡献的批评家，在他的葬礼上拒绝讲话，因为他将这次车祸视为谋杀性自杀（murder-suicide）。

在最后一夜，波洛克摔碎了杯子，打碎了叙事并进入了神话。他成了名人，创建了流派。死于四十四岁，他转身化作了表演艺术之父，美国英雄，神话般的精干的牛仔。艾迪斯·梅茨格基本上被人遗忘。齐格曼则因她的回忆录

《恋爱事件》（*Love Affair*）而被人提起，在书中她讲述了关于他们的关系的故事及波洛克的死亡，人们还会谈到她与安迪·瓦霍（Andy Warhol）的友谊。（他称她“车祸姑娘”）。

通过一块玻璃，模糊不清。飞越将他包容在“困境媒介”中的叙事，波洛克进入了神话。艾迪斯·梅茨格充当了他的祭坛牺牲。恰恰是从刚开始，当普利尼（Pliny）描述第一幅绘画的由来，并说明这位画家好似一个即将扬帆远航的水手，他要把自己的影像留给亲爱的人时，艺术创作就已经不适当地背负了注视画家的叙事情境的重担。于是我们知道了更多的关于波洛克饮酒的习惯，而不是他对梅尔维尔^{43[43]}的兴趣。（这样的人竟会沉没！《海渊》[*The Deep*, 1953]正是一块浮在他的喉咙处的冰块。）

安迪·瓦霍告诉波博·科拉切罗，“批评太陈旧了。为什么不干脆弄一堆流言蜚语呢？”^{44[44]}但那是我们已经做过的了。他们说，在纳穆斯关闭了摄影机后，波洛克仍在继续播种。但在他们导致的事件走向结束后，画家的行动并不仅仅包含在他们所遗留的对象中。这些行动类似于玻璃中的光亮：它们轻轻地摇晃着，照亮着；被遮挡，又被分散。通过玻璃，轻轻地。通过玻璃，暗暗地。波洛克的绘画拒绝叙事，因为它们关涉的是从不寻找目的地的运动；因为线条总是断裂，所以他们重复线条。这种断裂的创伤似的现状不再适应战后的情况，不适合于摄影取代了绘画的伦理力量和美学力量的、万物都必须通过

^{43[43]} 梅尔维尔（H. Melville, 1819-1891），美国小说家，作品多描写航海生活，代表作《白鲸》。——译注

^{44[44]} R. Colacello, *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*. New York: HarperCollins, 1990, p. 62.

玻璃传播、透过玻璃来看的世界。每一件事都被放进屏幕，没有什么直接
的。波洛克的绘画是无法被拍摄的，虽然波洛克在绘画的行动中，为透镜表
演，是催生了被称作表演艺术的活生生的艺术形式的历史的画面。波洛克的绘
画拒绝屈从于摄影的对于所有视觉艺术的更加总体性的攻占。它们永远处在运
动中，在破裂的玻璃和无尽的地面之间的影绰不清的跳动中悬置着。
